ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

9

Ντεγκά



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

degas

Ἕνας ζωγράφος στὸ φουαγιὲ τῆς Ὄπερας

Ο ΝΤΕΓΚΑ γεννήθηκε στὸ Παρίσι στὶς 19 Ἰουλίου τοῦ 1834. Ἐντγκὰρ Ἱλαὶρ Ζερμαὶν ντὲ Γκά, αὐτὸ ἦταν τὸ πραγματικό του ὄνομα καὶ τὸ χρησιμοποιοῦσε μέχρι τὰ σαράντα του χρόνια, ἀλλὰ γύρω στὰ 1873 ἄρχισε νὰ ὑπογράφη Ντεγκὰ καὶ ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του δὲν ἄλλαξε. Ὁ πατέρας του, διευθυντὴς Τραπέζης, ἦταν πολὺ καλλιεργημένος καὶ ἐνδιαφερόταν ζωηρὰ γιὰ καθετὶ ποὺ ἀφοροῦσε τὶς τέχνες, καὶ ἰδιαίτερα τὴ μουσική. Γεννημένος στὴ Νεάπολη, ἀπὸ Γάλλο πατέρα ποὺ ἐκπατρίσθηκε στὴν Ἐπανάσταση, ὁ Ὠγκὺστ ντὲ Γκὰ γύρισε στὴ Γαλλία καὶ παντρεύτηκε μιὰ νεαρὴ κρεολὴ ἀπὸ τὴ Νέα Ὀρλεάνη, ποὺ καταγόταν ἀπὸ μιὰ γαλλικὴ οἰκογένεια μεταναστῶν τῆς Βορείου Ἀμερικῆς. Ὁ Ἐντγκὰρ δὲν ἦταν παρὰ δεκατριῶν χρόνων ὅταν ἔχασε τὴ μητέρα του κι ἔτσι τὴν καλλιτεχνική του μόρφωση τὴ χρωστοῦσε ἀποκλειστικὰ στὸν πατέρα του. Ὁ Ὠγκὺστ ντὲ Γκὰ ὁδηγοῦσε συχνὰ τὸ γιό του στὰ Μουσεῖα· ὅταν ὁ Ἐντγκὰρ ἔγινε δεκαοκτὼ χρόνων, τοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἐγκαταλείψη τὰ Νομικὰ καὶ νὰ ἐγκαταστήση ἕνα στούντιο στὸ διαμέρισμά τους.

Στὰ δεκαεννιά του χρόνια ὁ Ντεγκὰ κάνει πολὺ καλοδουλεμένα ἀντίγραφα ἀπὸ σχέδια καὶ πίνακες ποὺ μελετᾶ στὸ Λοῦβρο, ἰδιαίτερα στὸ Τμῆμα Χαρακτικῶν. Στὰ «τετράδιά» του τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, πλάι στὶς γεμάτες εὐαισθησία αὐτοπροσωπογραφίες, ὑπάρχουν πολλὲς σελίδες ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὸν Ἔνγκρ καὶ τοὺς μεγάλους ζωγράφους τῆς Ἀναγεννήσεως. Στὰ εἴκοσί του χρόνια, ὕστερα ἀπὸ τὶς γυμνασιακές του σπουδὲς καὶ μιὰ σύντομη μαθητεία στὸ ἐργαστήρι τοῦ ζωγράφου Μπαρριάς, ὁ Ντεγκὰ ἐγγράφεται στὰ μαθήματα τοῦ Λουΐ ντὲ Λαμότ, πιστοῦ μαθητῆ τοῦ Ἔνγκρ· ἀλλὰ πρὶν τελειώση ἡ χρονιά, ἀποφασίζει νὰ μπῆ στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν.

Τὸ 1854 ὁ νεαρὸς Ντεγκὰ ταξιδεύει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἰταλία. Πηγαίνει στὴ Νεάπολη γιὰ νὰ δῆ τὸν παππού του ἀπὸ τὸν πατέρα του, ποὺ κατοικεῖ ἀκόμα ἐκεῖ. Ξαναγυρίζει στὴν Ἰταλία μιὰ δεύτερη φορὰ τὸ 1856 καὶ σταματᾶ στὴ Φλωρεντία, στὸ θεῖο του Μπελλέλι (ἡ θεία του, ἡ βαρόνη Μπελλέλι, τὸ γένος Λὼρ ντὲ Γκά, ἦταν ἀδελφὴ τοῦ πατέρα τοῦ Ἐντγκάρ). Ἀλλὰ τὸ πιὸ γόνιμο ταξίδι γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ καλλιτέχνη ἔγινε στὰ 1858· τότε ἔμεινε ὄχι μονάχα στὴ Ρώμη, ἀλλὰ καὶ στὸ Βιτέρμπο καὶ στὸ Ὀρβιέτο (ὅπου ἔκανε διάφορα σχεδιάσματα ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Λουκᾶ Σινιορέλλι), στὴν Περούτζια καὶ στὴν Ἀσσίζη. Τὴ χρονιὰ ἐκείνη ἀρχίζει στὴ Φλωρεντία τὸ μεγάλο «οἰκογενειακὸ πορτραῖτο», γιὰ τὸ ὁποῖο εἶχε ἑτοιμάσει κιόλας πολλὰ προσχέδια γιὰ μελέτη.

Ἀπὸ τὸ 1860 ὡς τὸ 1865 ζωγραφίζει κυρίως ἱστορικὰ θέματα. Ἡ σειρὰ τελειώνει μὲ τὸ ἔργο οἱ Συμφορὲς τῆς Ὀρλεάνης, ποὺ τὸ ἐκθέτει στὸ Σαλὸν ἀκριβῶς τὸ 1865. Στὸ μεταξὺ εἶχε συνδεθῆ μὲ τὸν Μανὲ καὶ αὐτὸς τὸν εἶχε παρουσιάσει στοὺς ἐμπρεσιονιστὲς τοῦ καφενείου Γκερμπουά, κοντὰ στὴν πλατεία Κλισύ. Ὁ Ντεγκὰ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίση ἐκεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ διάσημους συγγραφεῖς ὅπως τὸν Ζολὰ καὶ τὸν Ντυραντύ, καὶ ζωγράφους ὅπως τὸν Σεζάν, τὸν Ρενουάρ, τὸν Σισλέ, τὸν Μονὲ καὶ τὸν Πισσαρρό. Οἱ συζητήσεις ποὺ γίνονταν ἐκεῖ ἦταν πολὺ ζωηρές, ἰδίως τὴν Πέμπτη, ἡμέρα συγκέντρωσης τῆς ὁμάδας.



1

Μὲ τὸν πόλεμο τοῦ 1870 καὶ τὴν πρωσσικὴ ἐπέλαση στὸ Παρίσι ὁ Ντεγκά, ὅπως κι ἄλλοι συνάδελφοί του, ἐπιστρατεύτηκε

σὰν πυροβολητὴς σ' ἕνα ὀχυρὸ τοῦ Παρισιοῦ ὡς τὸ 1871. Στὴν ἀνακωχὴ ἐγκατέλειψε τὴν πρωτεύουσα καὶ ἐγκαταστάθηκε στὴν ἐξοχή, στοὺς φίλους του Βαλπενσόν, ἐνῶ ὁ Κουρμπέ, ποὺ εἶχε ἐκλεγῆ Πρόεδρος τῆς 'Επιτροπῆς γιὰ τὴ Διάσωση τῶν 'Εθνικῶν Μνημείων, ἀναστάτωνε τὴν πρωτεύουσα μὲ τὰ διατάγματά του.

Τὸ 1872 ὁ Ντεγκὰ ἀρχίζει νὰ συχνάζη στὰ παρασκήνια τῆς "Οπερας· τὸν συνέστησε ἕνας μουσικὸς τῆς ὀρχήστρας, ὁ Ντεζιρὲ Ντεώ, ποὺ ὁ Ντεγκὰ τὸν ζωγράφισε πολλὲς φορὲς στοὺς πίνακές του τοὺς ἐμπνευσμένους ἀπὸ τὸ θέατρο. 'Η Σχολὴ Μπαλέτου, ποὺ ἡ αἴθουσά της ἔπαθε ζημιὲς στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου, βρισκόταν ἀκόμα τότε στὴν ὁδὸ Πελετιέ. 'Ο πρῶτος του πίνακας μ' αὐτὸ τὸ θέμα ἦταν τὸ Φουαγιὲ τοῦ Χοροῦ. *'Απὸ τὸν 'Οκτώβριο τοῦ 1872 ὡς τὸν 'Απρίλιο τοῦ 1873 ὁ Ντεγκὰ μένει στὴ Νέα 'Ορλεάνη, στὸ θεῖο του Μάσσον. 'Επιστρέφοντας στὸ Παρίσι ξαναρχίζει τὶς συνηθισμένες του συγκεντρώσεις μὲ τοὺς φίλους του καὶ συμμετέχει στὴν πρώτη ἔκθεση τῶν ἐμπρεσιονιστῶν ποὺ ἔγινε τὸ 1874. Τὴν ἴδια χρονιὰ ὁ 'Εντμὸν ντὲ Γκονκοὺρ τὸν ἐπισκέπτεται στὸ ἐργαστήρι του, στὴν ὁδὸ Βικτὸρ Μασσέ, καὶ γράφει στὸ ἡμερολόγιό του μιὰ σελίδα γεμάτη ζωηρὲς ἐντυπώσεις ἀπὸ αὐτὴ τὴ συνάντηση. Στὰ 1881 ὁ Ντεγκὰ πλάθει τὴν πρώτη του μορφὴ σὲ κερί, τὴ* Μικρὴ Χορεύτρια δεκατεσσάρων χρόνων, *καὶ τὴν ντύνει μὲ ἀληθινὴ φουστίτσα ἀπὸ τούλι, μὲ μποῦστο καὶ παπούτσια ἀπὸ σατέν. Αὐτὴ ἦταν ἡ ἀρχὴ μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ γλυπτὰ ποὺ θὰ δημιουργοῦσε ὁ Ντεγκά, κυρίως τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του: χορεύτριες τὴν ὥρα τῆς ἄσκησης ἢ ἁπλῶς γυμνά.*

'Απὸ τὸν καιρὸ τῆς στρατιωτικῆς του θητείας κιόλας ὁ Ντεγκὰ εἶχε παραπονεθῆ γιὰ ἐνοχλήσεις στὴν ὅρασή του. Αὐτὸς ἴσως ἦταν ὁ λόγος ποὺ τὸν ἀνάγκασε νὰ περιορισθῆ στὸ παστέλ, στὴ χαρακτικὴ καὶ στὴν πλαστική. Παρ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἐνοχλήσεις, ποὺ ὅλο καὶ χειροτερεύουν, προσανατολίζεται πρὸς τοὺς πιὸ πολυσύνθετους πειραματισμούς. Στὸ διάστημα τῶν τελευταίων χρόνων ἐναλλάσσει ἢ καὶ συνδυάζει τὶς πιὸ διαφορετικὲς τεχνικές: μονοτυπία, ζωγραφικὴ μὲ βάση τὸ νέφτι, τὸ κερὶ ἢ τὴν κόλα (τέμπερα).

Τὸ 1886 πηγαίνει ἀκόμα μιὰ φορὰ στὴ Νεάπολη, μετὰ ἀπὸ ἄλλα σύντομα ταξίδια, στὴν 'Ισπανία (ὅπου θὰ ξαναπάη μιὰ φορὰ ἀκόμα μὲ τὸν Μπολτίνι τὸ 1889), στὴ Χάβρη καὶ στὴ Διέππη. Τὴν ἴδια χρονιά, στὴν ὄγδοη καὶ τελευταία ἔκθεση τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, ἐκθέτει Σειρὰ ἀπὸ γυμνὲς γυναῖκες ποὺ λούζονται, πλένονται, στεγνώνουν, σκουπίζονται, χτενίζονται ἢ τὶς χτενίζουν. *Τὴν ἑπομένη χρονιά, ὅταν πηγαίνη νὰ δῆ τὰ ἔργα τοῦ "Ενγκρ στὸ Μοντωμπάν, εἶναι σχεδὸν τυφλός. Προσπαθεῖ ὡστόσο νὰ κάνη συλλογὴ ἀπὸ ἔργα τοῦ "Ενγκρ, ὅπως καὶ ἀπὸ μερικὰ τοῦ Ντελακρουὰ καὶ τοῦ Κουρμπέ. Τὰ μεταφέρει στὸ τελευταῖο του καταφύγιο στὸ Σαὶν-Βαλερὺ-σὺρ-Σόμ. 'Εκεῖ θὰ περάση τὶς τελευταῖες μέρες τῆς ζωῆς του, σὲ τέτοια μοναξιὰ ὥστε δὲν ξέρουμε σχεδὸν τίποτα γιὰ τὰ τελευταῖα του χρόνια. 'Ο θάνατός του, στὶς 27 Δεκεμβρίου 1917, περνᾶ ἀπαρατήρητος: ἡ Εὐρώπη, ἀναστατωμένη ἀπὸ τὴ μεγάλη τραγωδία, εἶναι ἀπορροφημένη ἀπὸ ἀγωνιώδη προβλήματα ποὺ παραμερίζουν τὴν τέχνη σὲ δεύτερο πλάνο.*

Σὲ κάθε ἔργο ἀναζητάει μιὰ γραμμὴ ἀνθρώπινη, ζωντανή, ζεστὴ

G. CARANDENTE

ΕΧΟΝΤΑΣ πατέρα ἕνα πλούσιο τραπεζίτη γεννημένο στὴ Νεάπολη ἀπὸ ἕναν ἐξόριστο Γάλλο καὶ μιὰ 'Ιταλίδα, καὶ μητέρα μιὰ κρεολὴ ἀπὸ τὴ Νέα 'Ορλεάνη, ὁ 'Εντγκὰρ 'Ιλαὶρ Ζερμαὶν ντὲ Γκὰ γεννήθηκε μὲ τὴν ἀριστοκρατικὴ σφραγίδα τοῦ κοσμοπολίτη, ὅπως δείχνουν καὶ τὰ πολλὰ βαφτιστικά του ὀνόματα. Πραγματικὰ αὐτὸς ὁ καλλιεργημένος εὐγενὴς κρατάει ἀπὸ γενιά, κι ἂς ἔχει λιγότερους τίτλους ἀπὸ τὸν Τουλοὺζ - Λωτρέκ. Καθόλου μποέμ, ἀλλὰ καυστικὸς καὶ ἐκλεπτυσμένος, φέρνεται πολλὲς φορὲς περιφρονητικὰ στοὺς ἄλλους καὶ συνηθίζει τοὺς ἐπιγραμματικοὺς χαρακτηρισμούς. Μ' ἄλλα λόγια εἶναι ὁ πιὸ ἀπρόσμενος ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῆς ἐποχῆς τοῦ 'Εμπρεσιονισμοῦ.

ΦΙΛΟΣ τοῦ Μανέ, χωρὶς νὰ φαίνωνται ἀμέσως τὰ κοινά τους σημεῖα, μὲ μυαλὸ ἀνοιχτὸ ἀλλὰ καθόλου ἀνήσυχο, μὲ ζωηρὴ εὐφυΐα ἀλλὰ δίχως τόλμη, θέλει νὰ μαθαίνη· συγχρόνως ἔχει ἕνα πολὺ προσωπικὸ τρόπο νὰ στέκεται στὸ περιθώριο. "Ισως αὐτὲς οἱ ἀντιθέσεις νὰ ἐξηγοῦν γιατὶ ἐναλλάσσονται στὴν πρώτη του περίοδο ἡ προσήλωση στὸν "Ενγκρ μὲ τὴ μελέτη τῶν παλιῶν ζωγράφων, οἱ ἐπισκέψεις του στὸ Λοῦβρο ἢ στὴν Πινακοθήκη Οὐφφίτσι — τὸ σημειωματάριο στὸ χέρι — μὲ τὰ πορτραῖτα τῶν πλούσιων συγγενῶν του, οἱ ἀκαδημαϊκοὶ ἱστορικοὶ πίνακες ποὺ ἔχουν θέμα ἡρωικὸ μὲ τὶς πιὸ δροσερὲς ὄψεις τῆς σύγχρονης ζωῆς.

"Ολοι του ὅμως οἱ πειραματισμοί, ἀπὸ τὴν πρώτη ἐποχὴ κιόλας, εἴτε ἀπὸ παλιότερους δασκάλους ἐμπνέεται εἴτε ἀπὸ τὸν "Ενγκρ ἢ τὸν Ντελακρουά, ἔχουν πάντα μιὰ νότα προσωπικὴ ποὺ τὴν ἀναγνωρίζομε στὸν τρόπο ποὺ στήνει μιὰ σύνθεση, στὸ πλάσιμο ἢ στὴ σχέση τῶν τόνων. 'Η καταγωγή του τὸν εἶχε ὠθήσει πρὸς τοὺς πιὸ παραδοσιακοὺς παρισινοὺς καλλιτέχνες, τῆς σχολῆς τοῦ "Ενγκρ. Μόλις ἔπεισε τὸν πατέρα του νὰ τοῦ ἐπιτρέψη νὰ ἐγκαταλείψη τὸ ἐμπόριο καὶ τὰ νομικὰ καὶ νὰ ἀφοσιωθῆ σὲ μιὰ

2



καλλιτεχνική καριέρα, ἄρχισε νὰ συχνάζη στὸ ἐργαστήρι τοῦ Λουΐ ντὲ Λαμότ, τοῦ πιὸ πιστοῦ μαθητῆ τοῦ Ἔνγκρ. Στὸ διάστημα αὐτῆς τῆς μαθητείας συνειδητοποιεῖ ὅτι ὁ Μαντένια καὶ ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, ὁ Ντύρερ καὶ ὁ Ρέμπραντ, ὁ Χόλμπαϊν καὶ ὁ Ποντόρμο, ποὺ θαύμαζε στὸ Λοῦβρο, εἶναι οἱ πιὸ κατάλληλοι νὰ ἱκανοποιήσουν τὴν ἀγάπη του γιὰ τὴ φόρμα καὶ νὰ τοῦ χρησιμεύσουν σὰν ὑπόδειγμα.

Παράλληλα μὲ τὸ δρόμο ποὺ εἶχε χαράξει ὁ Ἔνγκρ, στὸ δεύτερο ἥμισυ τοῦ 19ου αἰώνα ὑπάρχουν πολλὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα στὸ Παρίσι: ὁ ρομαντισμὸς τοῦ Ντελακρουά, ὁ ρεαλισμὸς τοῦ Κουρμπέ, ὁ λυρισμὸς τοῦ Κορὸ καὶ τῶν ζωγράφων τῆς Σχολῆς τῆς Μπαρμπιζόν, ποὺ εἶναι φανατικοὶ ὀπαδοὶ τῆς ζωγραφικῆς στὸ ὕπαιθρο. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς τάσεις ὁ Ντεγκὰ διαλέγει χωρὶς δισταγμό. Τὰ ταξίδια ποὺ κάνει στὴν Ἰταλία γιὰ νὰ δῆ τοὺς Ναπολιτάνους καὶ Φλωρεντινοὺς συγγενεῖς του συμπληρώνουν τὴν ἐκλογή του. Εἶναι ὁ πρῶτος καὶ ὁ μόνος ἀπὸ τοὺς προδρόμους τῆς μοντέρνας τέχνης ποὺ διαποτίζεται ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀσσίζης καὶ τοῦ Ὀρβιέτο, ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων τοῦ 15ου αἰώνα, ἰδιαίτερα ἐκείνων ποὺ ὕψωσαν τὴ γραμμὴ σὲ κυρίαρχο παραστατικὸ στοιχεῖο — Μποττιτσέλλι, Πολλαγιουόλο, Μαντένια — καὶ ποὺ ἐπηρεάζεται τελικὰ περισσότερο ἀπὸ τὴ ρώμη τῆς Ἀναγέννησης παρὰ ἀπὸ τὴν κομψότητα τῶν μανιεριστῶν καὶ ἀργότερα ἀπὸ τὴ φωτεινὴ πολυχρωμία τῶν Βενετῶν ζωγράφων.

Γι' αὐτὸ ἔχει σημασία, ὅπως σημείωσε ὁ κριτικὸς Ντανιὲλ Καττόν, ὅτι τὰ *Γραφικὰ Ταξίδια* τοῦ νεαροῦ Ντεγκὰ στὴν Ἰταλία περιορίστηκαν στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς χερσονήσου.

ΣΧΕΔΙΑΖΕ πάνω σὲ μιὰ πλάκα χαλκοῦ στὸ Λοῦβρο τὴν *Ἰνφάντα* τοῦ Βελάσκεθ, ὅταν ἔκανε τὴ γνωριμία τοῦ Μανέ. Οἱ δυὸ καλλιτέχνες εἶχαν πολλὰ κοινὰ σημεῖα στὸ χαρακτήρα τους, στὴ φύση τους, στὴν πνευματική τους διάθεση, ἀκόμα καὶ στὸ περιβάλλον τους. Μιὰ ἀμοιβαία κατανόηση, ὅπως ἦταν ἑπόμενο, δὲν ἄργησε νὰ ἀναπτυχθῆ μεταξύ τους. Καὶ ὁ καθένας ἔδειχνε ἀπόλυτο σεβασμὸ στὰ δημιουργήματα τοῦ ἄλλου. Ὁ Μανὲ δὲν ἐνέκρινε τὴν τάση τοῦ Ντεγκὰ γιὰ ὑπερβολικὴ λεπτομέρεια στὶς ἱστορικές του συνθέσεις, οὔτε τὴν αὐστηρὴ κλασικὴ δομή τους· ὡστόσο ἕνας ἐλεύθερος τρόπος δουλειᾶς τὶς κατέτασσε ἤδη στὰ μοντέρνα ἔργα. Ἐκεῖνο ποὺ ἐκτιμοῦσε ὁ Μανὲ στὸ μεγάλο *Οἰκογενειακὸ πορτραῖτο*, ποὺ ὁ Ντεγκὰ τὸ εἶχε ζωγραφίσει στὴ Φλωρεντία δυὸ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ γνωριμία τους, ἦταν ἡ ἀσυνήθιστη στάση τοῦ θείου, τῆς θείας καὶ τῶν ἐξαδέλφων τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἡ τολμηρότητα τῆς σύνθεσης, ἡ ἁρμονία ἀνάμεσα στὴν ἔκφραση τῶν προσώπων, στὶς γραμμὲς ποὺ ἔδιναν τὴν κίνηση, καὶ στὴν ἔνταση τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων ὅπως τοὺς συνέλαβε μέσα στὴν ἀριστοκρατικὴ καὶ περιποιημένη οἰκογενειακὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ σπιτιοῦ τους.

Ὁ Μανὲ ἀποδοκίμαζε τελείως τὶς ἱστορικὲς σκηνές, γιατὶ δὲν ἀνεχόταν τὴ ρουτίνα τῆς Σχολῆς ποὺ ἐπέμενε ἀποκλειστικὰ σ' αὐτὰ τὰ θέματα. Ὡστόσο ἀπὸ τὸ 1860 σ' ἕναν τέτοιο πίνακα, τοὺς *Νεαροὺς Σπαρτιάτες ποὺ γυμνάζονται στὴν πάλη*, ὁ Ντεγκὰ δὲν ζωγράφιζε κλασικοὺς Ἕλληνες ἐφήβους, ἀλλὰ ἀγόρια τοῦ Παρισιοῦ, μάγκες τῆς Μονμάρτρης ἢ τῶν περιχώρων, ἀδύνατους, κοκαλιάρηδες, ἀχτένιστους, σὲ τέτοιο σημεῖο ποὺ ἡ λεπτομερειακὴ ἀπόδοση μείωνε τὴν ἔμφαση τοῦ ἱστορικοῦ θέματος. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ μὲ τὶς ἄλλες του ἱστορικὲς συνθέσεις, ὅπως στὴ *Σεμίραμη ποὺ χτίζει μιὰ πόλη* ἢ στὴν πιὸ μεγάλη του σύνθεση, τὴν *Κόρη τοῦ Ἰεφθάε*.

Ζωγραφίζοντας αὐτοὺς τοὺς πίνακες εἶχε σίγουρα στὸ νοῦ του τὴ συμβουλὴ ποὺ τοῦ εἶχε δώσει ὁ ἴδιος ὁ Ἔνγκρ: «Τραβᾶτε γραμμές, νεαρέ μου, χαράζετε γραμμὲς ἐκ τοῦ φυσικοῦ ἢ ἀπὸ μνήμης καὶ θὰ γίνετε καλὸς καλλιτέχνης». Ἔτσι οἱ πίνακές του συνδυάζουν τὴν καθαρότητα τοῦ σχεδίου καὶ τὴν ἀκρίβεια τῆς παρατήρησης. Κι ἂν δὲν φέρνουν στὸν καλλιτέχνη τὴ δόξα ποὺ



3

1 - Στὸ Λοῦβρο, Μουσεῖο τῶν Ἀρχαιοτήτων (λεπτομέρεια): *Ἡ Μαίρη Κάσσατ, μὲ γυρισμένη τὴν πλάτη, κοιτάζει ἕναν ἐτρουσκικὸ τάφο.* Φιλαδέλφεια, συλλογὴ Henry C. Mc. Ilhemy.

2 - *Νέοι Σπαρτιάτες ἀσκοῦνται στὴν πάλη.* (Λάδι πάνω σὲ μουσαμά, 109 × 155 ἑκ.). Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

3 - *Γυναίκα ποὺ στεγνώνει.* (Λάδι πάνω σὲ μουσαμά, 70 × 73 ἑκ., ζωγραφισμένο γύρω στὰ 1903). Σικάγο, μὲ τὴν ἄδεια τοῦ Ἰνστιτούτου Τέχνης. Συλλογὴ M. A. Ryerson.

4 - *Ἄλογο.* Γλυπτὸ τοῦ Ντεγκά. Παρίσι, Λοῦβρο. (Φωτογραφία Giraudon).

5 - *Μικρὴ χορεύτρια δεκατεσσάρων χρόνων.* Γλυπτὸ τοῦ Ντεγκά. Παρίσι, Λοῦβρο. (Φωτογραφία Giraudon).

6 - *Οἱ Πλύστρες.* (Γύρω στὰ 1879). Πινακοθήκη Howard, F. Sachs Sandford, Η.Π.Α. (Φωτογραφία Giraudon).

τοῦ ἔδωσαν ἄλλα μεταγενέστερα ἀριστουργήματα, λιγότερο παραδοσιακά, σημειώνουν τουλάχιστο τὴν πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἐποχὴ ἀνάμεσα στὸν Ἔνγκρ καὶ τὴν καινούρια ζωγραφικὴ ποὺ ἐκδηλώθηκε στὸ «Σαλὸν τῶν Ἀποκλεισμένων».

Φαίνεται λοιπὸν κάπως περίεργο τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ντεγκὰ ἐκθέτει γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἐπίσημο Σαλὸν τοῦ 1865, ἐκεῖ ὅπου παρουσίασε καὶ ὁ Μανὲ τὴν *Ὀλυμπία* του· μοιάζει σὰν νὰ ὑποχωρῆ στὶς προτιμήσεις τῆς παραδοσιακῆς κριτικῆς, ποὺ εἶχε σκανδαλισθῆ δυὸ χρόνια πρὶν μπροστὰ στὸ *Πρόγευμα στὴ Χλόη*. Ἡ σύνθεση ποὺ παρουσιάζει, οἱ *Συμφορὲς τῆς Ὀρλεάνης*, εἶναι πραγματικὰ δουλεμένη σὲ κλασικὴ τεχνοτροπία.

Ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς σταδιοδρομίας του ὁ Ντεγκὰ εἶχε σημειώσει τὸ πρόγραμμά του στὸ ἡμερολόγιό του: «Ἀπὸ ἕνα ἐκφραστικὸ κεφάλι (σύμφωνα μὲ τὸν ἀκαδημαϊκὸ ὁρισμὸ) νὰ γίνη μιὰ σπουδὴ μὲ μοντέρνο αἴσθημα». Γι' αὐτὸν ἡ παρατήρηση τῆς φύσης δὲν εἶχε ἰδιαίτερη σημασία, γιατί, ὅπως ἔλεγε, «ἐπειδὴ ἡ ζωγραφικὴ εἶναι τέχνη συμβατική, εἶναι καλύτερο νὰ

προσπαθήση κανεὶς νὰ μάθη νὰ σχεδιάζη μὲ τὸν τρόπο τοῦ Χόλμπαϊν παρὰ ἀπευθείας μπροστὰ στὸ τοπίο» (ἤ: «Πρέπει νὰ μάθη κανεὶς πρῶτα νὰ ζωγραφίζη ἀκολουθώντας τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες καὶ ὕστερα νὰ πλησιάση τὴ φύση»). Βάλθηκε λοιπὸν νὰ ἀνακαλύψη σὲ κάθε ἔργο «μιὰ γραμμὴ ζωντανή, ἀνθρώπινη καὶ ζεστή», τὸν καιρὸ ποὺ οἱ περισσότεροι καλλιτέχνες τοῦ Παρισιοῦ ἐγκατέλειπαν τὴν πόλη γιὰ νὰ πᾶνε νὰ ζωγραφίσουν στὸ ὕπαιθρο, στὸ ρευστὸ φῶς, τὶς ἐναλλασσόμενες ὄψεις τῆς φύσης.

Η ΑΛΗΘΕΙΑ εἶναι ὅτι ὁ Ντεγκὰ ἔμεινε πάντα μακριὰ ἀπὸ τὶς θεωρίες τοῦ Ἐμπρεσιονισμοῦ, καὶ ὄχι μόνο στὰ θαυμάσια πορτραῖτα του τῆς πρώτης περιόδου· ἡ ζωγραφική του ὅμως θὰ ἐκφράζη συνεχῶς τὸ ἀνανεωτικὸ αὐτὸ κίνημα. Βλέποντας στὸ ἡμερολόγιό του τὴ σειρὰ τῶν θεμάτων ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ ποὺ σκόπευε νὰ δουλέψη, θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι εἶχε στὸ νοῦ του νὰ ἐφαρμόση στὴ ζωὴ τῆς πόλης τὴ θεωρία τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, προσέχοντας καὶ τὶς πιὸ μικρὲς λεπτομέρειες τῆς συνοικιακῆς ζωῆς, τοὺς τοίχους τῶν σπιτιῶν, τὶς βιτρίνες τοῦ ψωμᾶ καὶ τοῦ ζαχαροπλάστη, τοὺς μουσικοὺς τῶν καμπαρέ, τὸ μαγαζάκι τῆς καπελοῦς, τὰ καφὲ-κονσὲρ καὶ τοὺς χορευτές, τὰ πεζοδρόμια τῶν μπὰρ ἐπάνω στὶς λεωφόρους τὶς βραδινὲς ὧρες ὅταν, ὅπως εἶχε σημειώσει μιὰ μέρα, «οἱ διαφορετικῆς ἔντασης φωτεινοὶ γλόμποι ἀντανακλοῦν μέσα στὰ ποτήρια».

Κι ἂν δὲν πραγματοποιῆ ὅλο αὐτὸ τὸ ρεπερτόριο ἀπὸ τὰ «κομμάτια τῆς ζωῆς», πλουτίζει τὸ πρόγραμμά του μὲ ἄλλες ἰδέες· καταγίνεται νὰ ζωγραφίζη ἄλλα συνηθισμένα ἀντικείμενα μὲ τόση ζωντάνια μὲ ὅση καὶ τὰ ἀνθρώπινα πρόσωπα, ὅπως ἔξαφνα «ἕνα κορσὲ ποὺ μόλις βγῆκε καὶ ποὺ διατηρεῖ ἀκόμη τὸ σχῆμα τοῦ κορμιοῦ». Ἐνδιαφέρεται κυρίως γιὰ τὶς χορεύτριες, γιὰ τὸν κόσμο τῆς Ὄπερας, τὰ καφὲ-κονσὲρ — τὰ περίφημα καφενεῖα μὲ τὴ μουσική —, τὰ ἄλογα, τὶς κοῦρσες, τοὺς τζόκεϋ καὶ τὴν ἀριστοκρατικὴ χλιδή. Ὅλα αὐτὰ τὰ θέματα συνωθοῦνται συνεχῶς στὸ ἔργο του, ἰδιαίτερα τὸ μπαλέτο, ἕνα σύνολο ἐκλεκτό, ἐκλεπτυσμένο, ποὺ τότε βρισκόταν στὸ ἀπόγειο τῆς ρομαντικῆς δόξας καὶ βρῆκε στὸν Ντεγκὰ τὸν πιὸ ἐμπνευσμένο καὶ ποιητικὸ ὑμνητή του. Ἡ διάφανη τούλινη φουστίτσα ποὺ τὴ ζωγραφίζει λοξὰ στὴν ἄκρη τῆς ράμπας, σ' ἕνα πολύεδρο ἀπὸ φαντασμαγορικὰ φῶτα, νὰ τρέμη ἀκόμα ἀπὸ τὸ τελευταῖο πήδημα, δηλαδὴ ἡ στιγμὴ ποὺ περνάει ἀπὸ τὴν κίνηση στὴν ἀκινησία, ἔγινε ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ πετυχημένα θέματα τῆς τέχνης του.

Αὐτὸ τὸ θέμα τῶν χορευτριῶν ὁ Ντεγκὰ τὸ ἐγκαινιάζει τὸ 1872 ζωγραφίζοντας τὸ περίφημο *Φουαγιὲ τοῦ Χοροῦ στὴν Ὄπερα*. Ἀναπαριστᾶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ γύρω διακόσμου τόσο λεπτομερειακὰ ὅσο καὶ τὶς διάφορες κινήσεις ποὺ γεννοῦν οἱ διαφορετικὲς στάσεις τῶν ἀνθρώπων. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δίνει ὄχι μονάχα μιὰ τυπικὴ ἀναπαράσταση τῆς σύγχρονης ζωῆς, ἀλλὰ καὶ μιὰ σύνθεση κινήσεων τοῦ ἀνθρώπινου σώματος ὡς τὴν πιὸ ἐλαφριά, τὴν πιὸ ἀέρινη ποὺ μποροῦσε κανεὶς νὰ συλλάβη. Ἀκόμα καὶ τὸ πορτραῖτο τῆς Ἐστέλ, τῆς τυφλῆς γυναικαδέλφης του, ποὺ τὸ ζωγράφισε τὴν ἴδια χρονιὰ στὴ Νέα Ὀρλεάνη, μοιάζει τυλιγμένο μέσα στὴν ἀσημόσκονη ποὺ ὁ καλλιτέχνης ἔμαθε νὰ ἀγαπᾶ στὰ παρασκήνια τῆς παρισινῆς Ὄπερας.

Στὴ Νέα Ὀρλεάνη, ὅπου εἶχε πάει μὲ τὸν ἀδελφό του Ρενέ, ἐνδιαφέρθηκε γιὰ πολλὰ ἐξωτικὰ θέματα, ἀλλὰ τὰ σχέδια ποὺ ἐμπνεύσθηκε δὲν εἶχαν συνέχεια. «Ἡ τέχνη δὲν πλαταίνει, συνοψίζεται», ἔγραφε σ' ἕνα φίλο λίγο μετὰ τὴν ἄφιξή του στὴ Λουϊζιάνα. Καὶ πραγματικὰ μόλις ἔφυγε, αὐτὲς οἱ ἰδέες χάθηκαν μέσα στὴν καθημερινὴ ροὴ τῶν ἀναζητήσεών του. «Ἀποθηκεύω λοιπὸν προοπτικὲς ποὺ θὰ μοῦ ἀπαιτοῦσαν δέκα ζωὲς γιὰ νὰ πραγματοποιηθοῦν», δήλωσε στὸ γυρισμό του. Ἀλλὰ ἡ παραμονή του στὴ Λουϊζιάνα τοῦ ἄφησε τὴν ἀνάμνηση μιᾶς διεισδυτικῆς ἀλήθειας στὸν πίνακα *ἡ Ἀγορὰ τοῦ μπαμπακιοῦ*. Ὁ Ντεγκὰ ζωγράφισε ἐκεῖ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ γραφείου τοῦ Ἀμερικανοῦ θείου του Μάσσον. Γεμάτο πελάτες, ἔχει μιὰ ἐξαιρετικὴ ζωντάνια ποὺ τὴ χρωστᾶ ὄχι μόνο στὴ δομὴ τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ στὸ χαρακτήρα τῶν προσώπων του. Αὐτὸς ὁ πίνακας ἐξάλλου ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του μαζὶ μὲ ἄλλους στὴν Ἔκθεση τῶν Ἐμπρεσιονιστῶν τοῦ 1876 στὴν Γκαλερὶ Ντυρὰν - Ρυὲλ μὲ τὸν τίτλο *Πορτραῖτα ζωγραφισμένα μέσα σ' ἕνα γραφεῖο*. Ἡ λεπτότητα τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὶς μορφὲς θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηρισθῆ σὰ νεοκλασική, ἀλλὰ ἡ κλίμακα τῶν χρωμάτων, τὰ γκρίζα ποὺ ἐναλλάσσονται μὲ τὰ ἄσπρα, τοῦ μπαμπακιοῦ, τῶν ἐφημερίδων, τῶν βιβλίων, τῶν μανικιῶν τοῦ ταμία ποὺ εἶναι ἀπορροφημένος στὰ βιβλία μὲ τοὺς λογαριασμούς του, γεννοῦν ἕνα ρυθμὸ ἄγνωστο στὴν παραδοσιακὴ ἀπεικόνιση. Ἐξάλλου ἡ φωτεινότητα καὶ ἡ ἁπλότητα τῆς ἀπόδοσης κάνουν τὸ ἔργο του ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ντοκουμέντα μιᾶς ἐποχῆς, τὸν καθρέφτη μιᾶς Ἀμερικῆς ἑνὸς ἀλλοτινοῦ καιροῦ, ποὺ τὴν ξαναζωντανεύει σήμερα ὁ κινηματογράφος μ' ἕνα πιὸ ἐφήμερο τρόπο.

ΟΤΑΝ ὁ Ντεγκὰ γυρίζη στὴ Γαλλία ἀρχίζει ξανὰ νὰ ζωγραφίζη θέματα ρεαλιστικὰ (τὴ *Δοκιμὴ* τὸ 1873, τὸ *Ἀφέντι* τὸ 1876, τὸ *Καφὲ-Κονσὲρ τῶν Ἀμπασσαντὲρ* τὸ 1877, τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ντιέγκο Μαρτέλλι* τὸ 1879)· ἐπιτρέπει τώρα στὸν ἑαυτό του μεγαλύτερη ἐλευθερία στὴ σύνθεση καὶ δίνει στὸ χρῶμα ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἔνταση καὶ λάμψη. Αὐτὰ τὰ σχεδὸν φωτογραφικὰ στιγμιότυπα λογαριάζονται ἀνάμεσα στὰ ἀριστουργήματά του. Ἡ σύνθεσή τους εἶναι ὅλο καὶ πιὸ πρωτότυπη καὶ μαρτυροῦν μεγάλη ψυχολογικὴ ὀξυδέρκεια. Ὅταν τὸ *Ἀφέντι* παρουσιάστηκε στὸ Λονδίνο τὸ 1896, ὁ πίνακας προκάλεσε ἕνα ἀξιομνημόνευτο σκάνδαλο. Στὴ διαμόρφωσή του μαντεύει κανεὶς τὴν ἐπίδραση ἀπὸ τὶς γιαπωνέζικες στάμπες (ὁ Ντεγκὰ εἶχε κιόλας ζωγραφίσει μιὰ ἕνα χρόνο πρίν, σὲ δεύτερο πλάνο, στὸ πορτραῖτο τοῦ φίλου του Τισσό), ποὺ κυκλοφοροῦσαν στὸ Παρίσι σὰν τελευταία λέξη τοῦ καλοῦ γούστου. Ἡ τολμηρὴ γραμμικὴ προοπτικὴ μιᾶς γωνιᾶς στὸ πεζοδρόμιο τοῦ καφενείου τῆς Νέας Ἀθήνας, στὴν πλατεία Πιγκάλ, εἶναι ἴδια μ' ἐκείνη τῆς *Ἀγορᾶς τοῦ μπαμπακιοῦ*, ἀλλὰ στὴν πολύπλοκη σύνθεση ἀντιπαραθέτει τὴν ἀφοπλιστικὴ ἁπλότητα ἀπὸ «τὸ κομμάτι τῆς ζωῆς». Ὁ ἀγγλικὸς πουριτανισμὸς κατηγόρησε τὸν Ντεγκὰ ὅτι θέλησε νὰ ὑμνήση τὴν ἐξαθλίωση τῆς μποέμικης ζωῆς. Αὐτὸς ὅμως, χωρὶς νὰ παίρνη θέση, εἶχε ἁπλῶς ἀπεικονίσει τὴν ἐξαθλίωση στὴν ὁποία ὁδηγεῖ ὁ ἀλκοολισμός· οἱ δυὸ καλοί του φίλοι, ὁ χαράκτης Ντεμπουτὲν καὶ ἡ ἠθοποιὸς Ἔλλεν Ἀντρέ, τοῦ εἶχαν χρησιμεύσει σὰν μοντέλα. Ἡ εὐαισθησία καὶ ἡ λεπτότητα τῆς πινελιᾶς ὑψώνουν τὸ χρονικὸ αὐτὸ στὸ ἐπίπεδο τῆς τέχνης.

Τὸ καφενεῖο τῆς πλατείας Πιγκὰλ διαδέχτηκε τὸ καφενεῖο Γκερμπουὰ σὰ γενικὸ ἐντευκτήριο τῶν ἐμπρεσιονιστῶν. Μαζεύονταν ἐκεῖ συνήθως τὰ βράδια, γύρω στὸν Μανέ, γιατὶ ὅταν τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο ἄναβαν τὰ φανάρια τοῦ δρόμου ἦταν ὑποχρεωμένοι ν' ἀφήσουν τὴ δουλειά τους. Ὁ Ντεγκὰ ἦταν τακτικὸς θαμώνας τοῦ Γκερμπουά, ἀλλὰ ἡ ἀριστοκρατική του ἐμφάνιση ξεχώριζε σ' αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα τὴ γεμάτη καπνούς, ἀνάμεσα στὰ τραχιὰ χαρακτηριστικὰ τῶν περισσότερων συναδέλφων του. Κατέληξε κι αὐτὸς στὴ «Νέα Ἀθήνα», ἀλλὰ δὲν ἔπαιρνε μέρος στὶς συζητήσεις, ἢ ἀκόμα δὲν πήγαινε καθόλου ὅταν ἔπρεπε νὰ ὑπερασπισθῆ τὶς δικές του ἀρχές. Ὁ συγγραφέας Ντυραντύ, ποὺ συναντοῦσε πολὺ τακτικὰ τὴν ὁμάδα καὶ στάθηκε γι' αὐτὸν ἕνας εἰλικρινὴς φίλος, τὸν περιγράφει σὰν «πάντα ἀπορροφημένο στὶς ἰδέες του», τόσο ποὺ νὰ φαίνεται ἐκκεντρικὸς — τὸ παραδεχόταν ἐξάλλου — στοὺς περισσότερους πελάτες.

Σ' ἕναν ἄλλο πίνακα, τὸ *Καφὲ-Κονσὲρ τῶν Ἀμπασσαντὲρ* τοῦ 1876 - 77, ὁ Ντεγκὰ συνθέτει, θαρρεῖς, μὲ μεγαλύτερη ἀκόμα ἐλευθερία. Ἡ ρευστότητα τῶν σκηνῶν τοῦ χοροῦ καὶ ἡ μοναδικότητα τῆς σύνθεσης ἑνώνονται σὲ μιὰ ἀσυνήθιστη ἑρμηνεία τοῦ φωτός, ποὺ τὴν ἐντείνει ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς μουσι-

κοὺς τῆς ὀρχήστρας τοῦ πρώτου πλάνου, ποὺ εἶναι πλατιὰ σχεδιασμένοι στὸ ἡμίφως, καὶ στὴν τραγουδίστρια ποὺ μοιάζει ζυμωμένη μὲ φῶς στὸ δεύτερο πλάνο: αὐτὸ τὸ τελευταῖο ἔγινε καὶ ὁ κύριος στόχος τῆς σύνθεσης.

Ο ΝΤΕΓΚΑ δημιουργεῖ πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἄλλων ἀριστουργημάτων, πίνακες καὶ σχέδια ἐξαιρετικὰ πρωτότυπα καὶ λεπτά. Ὁ Ντυραντὺ διηγεῖται ὅτι στὸ καφενεῖο Γκερμπουὰ οἱ φίλοι τοῦ καλλιτέχνη τὸν ἀποκαλοῦσαν εἰρωνικὰ «ἐφευρέτη τῆς κοινωνικῆς φωτοσκιάσεως», πειράζοντάς τον γιὰ τὴν ἐπιθυμία ποὺ εἶχε πολλὲς φορὲς ὁ ἴδιος ἐκφράσει, νὰ ἀφιερωθῆ σὲ μιὰ τέχνη ἐκλεκτική· αὐτὸ ποὺ θὰ ἦταν προσιτὸ στὶς μάζες τὸν ἄφηνε ἀδιάφορο. Ἄλλοι σύγχρονοί του τὸν χαιρέτησαν σὰν τὸν τεχνίτη τῶν ἀντιθέσεων τοῦ φωτός. Πραγματικά, λίγοι καλλιτέχνες ἤξεραν ὅπως αὐτὸς νὰ συλλαμβάνουν τὶς χίλιες πηγὲς αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ μὲ τὸ φῶς καὶ νὰ ἀποδίδουν τὶς ἄπειρες ἀντανακλάσεις, τὶς λεπτότατες ἀποχρώσεις του.

Μετὰ τὸ 1886 στὴν πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ μόνωση τοῦ Ντεγκὰ ἔρχεται νὰ προστεθῆ καὶ ἡ φυσική, σχεδὸν ὁλοκληρωτικὴ μόνωση. Ἡ ὅρασή του, ποὺ ἀπὸ καιρὸ χειροτερεύει, λιγοστεύει ἀκόμα, καὶ αὐτὸ τὸν κάνει ὅλο καὶ πιὸ στρυφνό. Δὲ δέχεται νὰ ἐκθέση πιά, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ φορά, τὸ 1892, ὁπότε παρουσιάζει στὴν Γκαλερὶ Ντυρὰν-Ρυὲλ μιὰ σειρὰ ἀπὸ τοπία σὲ παστέλ, αὐτὸς ποὺ τοπία δὲ θέλησε νὰ ζωγραφίση ἄλλα ἀπ' αὐτὰ ποὺ πλαισίωναν τὰ πρόσωπα στὶς συνθέσεις του. Ἀκόμα καὶ στὶς σκηνὲς μὲ κοῦρσες ἀλόγων, οἱ γραμμὲς τοῦ πανοράματος ἦταν περιληπτικές, μόνο οἱ ἀπαραίτητες, θὰ λέγαμε, ὑποταγμένες πάντα στὶς ἐπιταγὲς τῶν κινούμενων προσώπων, τῶν ἀλόγων, τῶν ἁμαξιῶν. Στὴν τελευταία του περίοδο ὁ Ντεγκὰ χρησιμοποιεῖ ἰδίως τὸ παστέλ, κυρίως γιὰ τὶς χορεύτριες καὶ τὰ γυμνά, τὴν περίφημη σειρὰ τῶν γυναικῶν ποὺ «λούζονται, πλένονται, στεγνώνουν, σκουπίζονται, χτενίζονται ἢ τὶς χτενίζουν».

Σιγὰ σιγὰ τὸ σχέδιο παραχωρεῖ τὴ θέση του στὸ χρῶμα καὶ στὸ φῶς. Μὲ τὶς πλατιὲς γραμμὲς ποὺ ἐπιτρέπουν τὰ παστέλ, ὁ Ντεγκὰ μπορεῖ καὶ συνδυάζει τὴν παλιά του θέρμη γιὰ τὴ γραμμὴ μὲ τὴν ἐμπρεσιονιστικὴ χρωματική του διάθεση. «Κάθε γραμμὴ παστέλ», γράφει ὁ Τζὼν Ριγουώλντ, «γίνεται ἕνας χρωματικὸς τόνος, καὶ ὁ ρόλος ποὺ παίζει στὸ σύνολο τοῦ ἔργου συμπίπτει συχνὰ μὲ τὸ ρόλο τῆς πινελιᾶς στοὺς ἐμπρεσιονιστές. Τὰ παστὲλ τοῦ Ντεγκὰ πῆραν τὴν ὄψη πυροτεχνημάτων ὅπου ἡ ἀκρίβεια τῆς φόρμας χάνεται μέσα σὲ μιὰ φωσφορίζουσα ὕλη». Ἡ φρενίτιδα τοῦ φωτός, ποὺ τὰ μισοσβησμένα μάτια του δὲν μποροῦσαν πιὰ νὰ δαμάσουν, μεταμορφωνόταν σὲ μιὰ φωτοβολίδα μὲ ἀντιθέσεις χρωμάτων ὅλο καὶ πιὸ ἔντονες. Ἡ σίγουρη μνήμη του καὶ ἡ δεξιοτεχνία του, ποὺ τοῦ εἶχαν ὡς τώρα ἐπιτρέψει τὶς πιὸ ἐπαναστατικὲς προσεγγίσεις — ἀπὸ τὸ παστὲλ καὶ τὴν τέμπερα ὡς τὴ μονοτυπία, τῆς ὁποίας ὑπῆρξε ὁ ἐφευρέτης, καὶ τὴν ἀνάμιξη διαφορετικῶν τεχνικῶν καὶ ὑλικῶν ποὺ εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα μιὰ καταπληκτικὴ δροσιά —, μεταμόρφωσαν τὸ ἄλλοτε κυρίαρχο σχέδιο, τὸ πλούσιο σὲ ψυχολογικὲς παρατηρήσεις, σὲ μιὰ ζωγραφικὴ ἄχρονη καὶ ἄυλη, ὅλο καὶ πιὸ λυρική, ὅλο καὶ πιὸ φωτεινή.

Τη ΔΥΝΑΜΗ καὶ τὸ νεωτερισμό, τὴν πρωτοτυπία τῆς τεχνοτροπίας του ἀπὸ τὸ ξεκίνημά του ὡς τὴν ὡριμότητά του μποροῦμε σήμερα, μὲ τὴν ἀπόσταση ἑνὸς αἰώνα καὶ μὲ τὶς σημερινὲς αἰσθητικὲς τάσεις, νὰ τὰ καταλάβωμε καλύτερα. Ἀκόμα, ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο οἱ σύγχρονοί του συγγραφεῖς καὶ οἱ καλλιτέχνες τὸν παραδέχτηκαν περισσότερο, τὸ ταλέντο του νὰ ζωντανεύη τὴ ζωὴ τῆς ἐποχῆς του, τὴ συντροφιὰ τοῦ Ζολὰ καὶ τοῦ Μωπασσάν, τῶν Γκονκοὺρ καὶ τοῦ Ντυραντύ, μᾶς φαίνεται σήμερα πὼς ἦταν ἕνα ἁπλὸ πρόσχημα γιὰ νὰ ὀργανώση μιὰ κλασικὴ δομὴ σχημάτων καὶ νὰ μεταδώση μιὰ γραφικὴ βέβαια, ἀλλὰ βασικὰ ἀνθρώπινη ἑρμηνεία τῆς ζωῆς.


4

Στὸ Μουσεῖο τοῦ Σφαιριστηρίου ὁ Ντεγκὰ γλύπτης

E. de BONNAFOS



5

«ΠΟΙΟΣ σᾶς μιλάει γιὰ τὸν Ροντέν;» — ἔλεγε ὁ Ρενουὰρ στὸν Βολλὰρ — «σᾶς λέω: ὁ πρῶτος γλύπτης εἶναι ὁ Ντεγκά». Ἡ στροφὴ τοῦ Ντεγκὰ πρὸς τὴ γλυπτικὴ ἀντανακλᾶ ἕνα πραγματικὸ δράμα. Στὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰώνα μποροῦσε κανεὶς νὰ δῆ κατὰ μῆκος τῆς λεωφόρου Κλισὺ ἕναν ἄνθρωπο νὰ προχωρῆ ἀργὰ πεζοδρόμιο - πεζοδρόμιο, μὲ τὰ χέρια μπροστὰ νὰ ψαχουλεύουν, μὲ λευκὴ γενειάδα σὰν τὸν Οἰδίποδα, νὰ σταματᾶ γιὰ πολὺ στὴν ὁδὸ Βικτὼρ-Μασὲ ὅπου ἦταν τὸ ἐργαστήρι του, ἀναζητώντας τὶς ἀναμνήσεις ἀπὸ ἕνα παρελθὸν εἴκοσι χρόνων.

Ποιός ἤξερε τότε ὅτι αὐτὸς ὁ σχεδὸν γέρος ἄνθρωπος ἦταν ὁ Ἐντγκὰρ Ντεγκά, ὁ πατέρας τῆς ὑπέροχης μικρῆς χορεύτριας ποὺ σήμερα σᾶς ὑποδέχεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Σφαιριστηρίου;

Ὁ Σασσὰ Γκιτρὺ ἔλεγε ὅτι αὐτὸ τὸ ἀξιολάτρευτο κορίτσι σὲ φυσικὸ μέγεθος ἦταν τὸ ἔργο τέχνης ποὺ ἐπιθυμοῦσε περισσότερο στὸν κόσμο. «Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς κορυφὲς τῆς τέχνης καὶ τῆς γλυπτικῆς. Μὰ εἶναι καὶ τῆς ζωγραφικῆς καὶ τοῦ σχεδίου. Εἶναι μιὰ μούμια ἐφιαλτικὴ καὶ ὅμως εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωή. Εἶναι κάτι μοναδικό. Εἶναι οριστική. Εἶναι συνάμα σκίτσο καὶ τελικὴ πραγμάτωση».

Αὐτὴ ἡ κρίση τοῦ Γκιτρὺ γιὰ τὴ μικρὴ χορεύτρια εἶναι ἡ πιὸ ἀκριβὴς ποὺ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ἐκφέρη γιὰ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ γλύπτη Ντεγκά, ποὺ θὰ μείνη συγχρόνως σκίτσο καὶ τελικὴ πραγμάτωση.

Στὰ 1868 — ἦταν τότε τριαντατεσσάρων ἐτῶν — ὁ Ντεγκὰ κάνει, ἀπ' ὅ,τι ξέρομε, τὸ πρῶτο του γλυπτό: *Κορίτσια ποὺ κόβουν μῆλα*, ἕνα εἶδος ἀναγλύφου ποὺ θρυμματίζεται στὸ ἀτελιέ του· ἔπειτα πλάθει τὸ *Ἄλογο στὴν ποτίστρα*· μετὰ τὴ γνωριμία του μὲ τὸ γλύπτη ζώων Κυβελιέ, ἀρχίζει νὰ ἐμπνέεται ἀπὸ τὰ ἀγαλματάκια του καὶ νὰ κάνη τὶς σπουδὲς τῶν ἀλόγων ποὺ θὰ τοῦ χρησιμεύσουν γιὰ τὶς σκηνὲς τοῦ ἱπποδρόμου. Στὸ ἡμερολόγιο τοῦ Ἐντμὸν ντὲ Γκονκοὺρ — 3 Φεβρουαρίου 1874 — ἀνακαλύπτει κανεὶς αὐτὴ τὴν ἐκπληκτικὴ περιγραφή: «Εἶναι παράξενο ἀγόρι αὐτὸς ὁ Ντεγκά, ἀρρωστημένος, νευρωτικός, μὲ τόσο ἀδύνατα μάτια ποὺ φοβᾶται μήπως χάση τὴν ὅρασή του, ἀλλὰ γι' αὐτὸ ἴσα ἴσα ἕνα πλάσμα ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητο ποὺ δέχεται τὸν ἀντίκτυπο τοῦ χαρακτήρα τῶν πραγμάτων»· καὶ τελειώνει: «μοῦ φαίνεται ἀρκετὰ ἀνήσυχο πνεῦμα».

Ἀνήσυχος πόσο μπορεῖ νὰ ἦταν; Αὐτὸς ποὺ στὸ ἡμερολόγιό του ὁμολογοῦσε ὅτι δάκρυζε στὴν Ἀσσίζη καὶ ἐνθουσιαζόταν μπροστὰ στὰ ἔργα τοῦ Σινιορέλλι στὸ Ὀρβιέτο, αὐτὸς ποὺ γύρευε τὴν ἁπλότητα τοῦ περιγράμματος, τὴν καθαρότητα τῆς γραμμῆς τοῦ 15ου αἰώνα, πόσο θὰ πρέπει νὰ ὑπέφερε ὅταν, χάνοντας τὴν ὅρασή του, δὲν μποροῦσε νὰ κάνη παρὰ γλυπτική! Ἔτσι, ὅταν χάνη τὰ μάτια του, τὰ χέρια του ξαναβρίσκουν τὴν ἁπλότητα τοῦ περιγράμματος, τὴν καθαρότητα τῆς γραμμῆς, τὸ στοιχεῖο τῆς φυσικότητας πάνω ἀπ' ὅλα.

Στὴ σειρὰ τῶν γλυπτῶν ποὺ δούλεψε στὰ 1866 - 1881 μὲ θέμα τὸ ἄλογο, ὁ Ντεγκὰ ἀναζητεῖ πάνω ἀπ' ὅλα τὴ φυσικότητα· γι' αὐτό, χωρὶς ἄλλο, καθένα ἀπὸ τὰ μικρά του ἄλογα — τὸ ὕψος τους παίζει ἀπὸ 12 ὡς 30 ἑκατοστὰ — εἶναι φορτωμένο μὲ τόσο βαθιὰ πυκνότητα. Εἴτε εἶναι τὸ ἄλογο στὴν ποτίστρα, εἴτε τὸ ἄλογο ποὺ κοντοστέκεται, ποὺ βηματίζει, ποὺ καλπάζει, ποὺ στηρίζεται στὸ δεξὶ πόδι, πηδᾶ ἐμπόδιο — μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ δῆ στὸ Μουσεῖο τοῦ Σφαιριστηρίου —, εἴτε τὸ ἄλογο ποὺ τρέχει καὶ τὰ πόδια του δὲν ἀγγίζουν τὴ γῆ, καὶ μόνο οἱ τίτλοι τῶν ἔργων δείχνουν τὴν ἀναζήτηση τῆς ἀκρίβειας ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο ποὺ θέλει πάνω ἀπ' ὅλα νὰ σταματήση τὴν κίνηση σὲ ὅ,τι ὑπάρχει πιὸ τολμηρὸ καὶ πιὸ ζωντανό. Καὶ ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ δεξιοτεχνία τοῦ καλλιτέχνη, στὸ ὅτι δηλαδὴ ὁ καθένας μας ὅταν τὰ κοιτάζη δὲ νοιάζεται γιὰ τὴν ἀκρίβεια τοῦ κεφαλιοῦ, ποὺ συχνὰ ἔχει σχεδιασθῆ βιαστικά, ἢ τῶν κάποτε δυσδιάκριτων αὐτιῶν: πραγματικά, ἡ στιγμιαία κίνηση τοῦ ζώου, παρόλο ποὺ ἔχει παγώσει στὸ χαλκό, εἶναι φορέας μιᾶς τόσο δυνατῆς ἔντασης, ὥστε μᾶς κατέχει ἡ συγκίνηση, γιατὶ αὐτὸς ὁ χαλκὸς εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωή.

Πόσο ὁ καλλιτέχνης θὰ πρέπη νὰ ἀγάπησε τὴ ζωὴ μέσα ἀπὸ τὰ ἄλογα — τὸ πιὸ εὐγενικὸ ζῶο — καὶ τὶς γυναῖκες, ἀφοῦ ὅλο του τὸ ἔργο εἶναι ἀφιερωμένο σ' αὐτὰ τὰ δυὸ θέματα· κι ὄχι τόσο μέσα ἀπὸ τὶς γυναῖκες, ὄχι γυναικεῖα πορτραῖτα καὶ προτομές, γιατὶ δὲν ἄφησε παρὰ ἕνα *Κεφάλι στηριγμένο στὸ ἕνα χέρι*, σχεδίασμα προτομῆς τῆς Κυρίας Μπαρτολομέ, καὶ μιὰ προτομὴ ἐπίσης ἡμιτελῆ· ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὶς χορεύτριες, αὐτὲς τὶς ἀξιολάτρευτες ὑπάρξεις, γιὰ τὶς ὁποῖες ἔγραφε στὸν φίλο του Μπαρτολομέ: «Ἔξω ἀπὸ τὴν καρδιά, ὅλα μέσα μου γερνοῦν ἀνάλογα. Ἀκόμα κι αὐτὴ ἡ καρδιὰ ἔχει κάτι τὸ φτιαχτό. Οἱ χορεύτριες τὴν ἔχουν ράψει μέσα σ' ἕνα σακούλι ἀπὸ ρὸζ σατέν, ρὸζ σατὲν λίγο παλιωμένο ὅπως τὰ παπούτσια τοῦ χοροῦ...». Ναί, οἱ χορεύτριες τοῦ εἶχαν πάρει τὴν καρδιὰ καὶ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήση ὅτι τὶς ἀγάπησε μὲ τὸν ἔρωτα τοῦ καλλιτέχνη. Ὅσο λιγόστευε ἡ ὅρασή του καὶ τὸ ὅραμά του ἔσβηνε, τὶς ξανάβλεπε νὰ χορεύουν στὰ παρασκήνια τῆς Ὄπερας, καὶ ὅταν δὲν μποροῦσε πιὰ νὰ τὶς ζωγραφίζη ζητοῦσε στὸν πηλὸ τὴν ὕστατη βοήθεια γιὰ νὰ τὶς νιώση νὰ ξαναζοῦν κάτω ἀπὸ τὰ δάκτυλά του. Καὶ γι' αὐτό, τὸ ἔργο του δὲν εἶναι ἡ ἐπίπεδη γλυπτικὴ ἑνὸς ζωγράφου: οἱ μορφές του ὑπάρχουν στὸ χῶρο γιατὶ ὁ Ντεγκὰ βρῆκε τὸν τρόπο νὰ δώση τὴν προσπάθεια καὶ τὴν ἔνταση τῆς στάσης τους, τὴν τόλμη τῆς ἰσορροπίας τους μέσα στὶς τρεῖς διαστάσεις.

Κανένας δὲν ξέρει σὲ ποιά στιγμὴ ὁ Ντεγκὰ ἄρχισε νὰ πλάθη τὰ ἀνθρώπινα κορμιά. Στὴν πραγματικότητα ἡ γλυπτικὴ ἀποτελοῦσε γι' αὐτὸν ἕνα καινούριο πειραματισμό. Ὅσο λιγόστευε ἡ ὅρασή του — τοῦ συνέβαινε νὰ ρωτήση τὸ μοντέλο τί χρῶμα νὰ χρησιμοποιήση γιὰ τὰ παστέλ του — τόσο μεγάλωνε ἡ ἐπιθυμία

νὰ ἀναπλάση στὸν πηλὸ ἢ στὸ κερὶ τὰ πιὸ ἀγαπημένα του πρόσωπα ἀπὸ τοὺς πίνακές του, ὅλες αὐτὲς τὶς μικρὲς μπαλαρίνες, καὶ νὰ καθιερώση ἕνα ρεπερτόριο στάσεων ὅπου θριαμβεύει ἡ γνώση του γιὰ τὰ σχήματα καὶ τὶς κινήσεις. Δυστυχῶς τὸ ὑλικὸ ποὺ χρησιμοποιοῦσε δὲν ἦταν πρώτης ποιότητας. Τὰ κέρινα ποὺ κατασκεύαζε μόνος του, καὶ στὰ ὁποῖα προσέθετε λίπος, ἦταν πολὺ λίγο ἀνθεκτικὰ στὸ πλάσιμο. Ὁ γλύπτης Μπαρτολομὲ ἔλεγε: «Αὐτὸς ὁ διαβολάνθρωπος θέλει νὰ κάνη γλυπτική, ἀλλὰ δὲ θέλει νὰ ὑποκύψη στὶς ἀνάγκες τῆς γλυπτικῆς. Γιὰ νὰ εἶναι ἕνα γλυπτὸ ἔργο στέρεο πρέπει νὰ στηρίζεται σὲ μιὰ βασικὴ κατασκευή. Χωρὶς αὐτό, ἔρχεται μιὰ στιγμὴ ποὺ ὅλα σωριάζονται. Δὲν μπορῶ νὰ τοῦ τὸ δώσω νὰ τὸ καταλάβη. Ἂν ἕνα χέρι ξεφεύγη ἀπὸ τὸ κέντρο τοῦ βάρους καὶ κινδυνεύη νὰ πέση, τὸ στηρίζει μὲ τὴν ἄκρη ἑνὸς σπίρτου». Κι ἔτσι ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ ἀγαλματάκια του καταστράφηκαν μόνα τους· πολὺ λίγα ἄντεξαν στὶς δοκιμασίες τοῦ χρόνου, λίγα μόνο σώθηκαν.

Μπορεῖ κανεὶς νὰ δῆ στὸ ἴδιο Μουσεῖο τέσσερεις χορεύτριες: τὴ χορεύτρια ποὺ κοιτάζει τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ της ποδιοῦ, τὴ χορεύτρια σὲ στάση «de quatrième devant» στὸ ἀριστερὸ πόδι, ἔπειτα ἐκείνη ποὺ ἐκτελεῖ τὴ μεγάλη ἀραμπὲσκ σὲ ρυθμὸ τριῶν τετάρτων, καὶ τὴν Ἱσπανίδα χορεύτρια ποὺ δὲν τῆς λείπει τίποτα, ἀφοῦ οἱ ἀνύπαρκτες καστανιέτες ὑποβάλλονται τόσο παράξενα ποὺ νομίζει κανεὶς ὅτι τὶς ἀκούει νὰ χτυποῦν. Αὐτὰ τὰ μικρὰ ἀγάλματα δὲν χύθηκαν στὸ χαλκὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ντεγκά. Τοποθετήθηκαν μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ φίλου του Μπαρτολομὲ στὸ ὑπόγειο τοῦ χύτου Ἐμπράρ, καὶ δὲν χύθηκαν παρὰ τὸ 1919· μόνο τὴ *Μικρὴ Χορεύτρια δεκατεσσάρων χρόνων* ἐξέθεσε ὁ ἴδιος.

Τὴν ἑτοίμαζε γιὰ τὴν ἔκθεση τοῦ 1880, ἀλλὰ δὲν τὴν τέλειωσε ἔγκαιρα· παρόλο ποὺ ἀναφέρεται στὸν κατάλογο, παρουσιάστηκε στὴν Ἔκθεση τῶν Ἐμπρεσιονιστῶν τὴν 1η Ἀπριλίου 1881. Οἱ φίλοι καὶ οἱ ζωγράφοι ποὺ εἶχαν δεῖ τὸ ἀγαλματάκι στὸ ἐργαστήρι του προσπαθοῦσαν νὰ τοῦ προετοιμάσουν κάποια ἐπιτυχία βασισμένη στὴν πρωτοτυπία τοῦ ἀντικειμένου. Σ' αὐτὴ τὴν Ἔκθεση τοῦ 1881 ἔκανε πραγματικὰ αἴσθηση. Ἀκριβῶς ὅπως τὰ ἀντικείμενα τῆς ἐποχῆς μας ποὺ κάτω ἀπὸ τὴν ὀνομασία τοῦ «Πὸπ» ἀναστάτωσαν τὰ καλλιτεχνικά μας ἤθη, ἔτσι καὶ τότε τρανταζόταν ἡ γλυπτικὴ παράδοση μὲ τὴ στάση τῆς χορευτριούλας, τὴν τόσο ἀληθοφανῆ, σχεδὸν ἀναιδῆ. Ἐκεῖνο ποὺ σκανδάλισε πάνω ἀπ' ὅλα τοὺς κριτικοὺς τῆς ἐποχῆς ἦταν ἡ τόλμη του νὰ τὴν ντύση μὲ τούλινη φουστίτσα σὰν κούκλα, νὰ τῆς βάλη ἀληθινὰ παπούτσια στὰ πόδια καὶ ἀληθινὰ μαλλιὰ στὸ κεφάλι. Ὁ Πὼλ Μὰντς ἔγραφε στὸ «Χρόνο»: «Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι τρομακτικό, τὸ δυστυχισμένο κορίτσι εἶναι ὄρθιο, ντυμένο μ' ἕνα φόρεμα ἀπὸ φτηνὸ τούλι, μιὰ γαλάζια κορδέλα γιὰ ζώνη, μὲ παπούτσια στὰ πόδια..., τρομακτικὴ γιατὶ εἶναι χωρὶς σκέψη, προβάλλει μὲ μιὰ κτηνώδικη θρασύτητα τὸ πρόσωπό της, ἢ μᾶλλον τὸ μικρὸ μουσούδι της... Ὁ κύριος Ντεγκὰ ὀνειρεύτηκε ἕνα ἰδανικὸ τῆς ἀσχήμιας καὶ τὸ πραγματοποίησε».

Ὅμως ἕνας ἄλλος κριτικός, ὁ Ι. Κ. Ὑσμάν, ὑποδέχεται μὲ ἐνθουσιασμὸ αὐτὴν τὴ νέα προσπάθεια τοῦ γλύπτη. Δὲν παραλείπει νὰ συγκρίνη τὸν Ντεγκὰ μὲ τοὺς μεγάλους Ἱσπανοὺς ζωγράφους, ἀναφέροντας τὸν *Χριστὸ* τοῦ Καθεδρικοῦ Ναοῦ τοῦ Μποῦργκος, «ποὺ τὰ μαλλιά του εἶναι ἀληθινὰ μαλλιά, τὰ ἀγκάθια ἀληθινὰ ἀγκάθια, ὁ χιτώνας του ἀληθινὸς χιτώνας», καὶ ποὺ σήμερα ἀκόμα μᾶς καταπλήσσει μὲ τὸ ρεαλισμό του, καὶ συμπεραίνει ὅτι τὸ ἀγαλματάκι τοῦ Ντεγκὰ εἶναι «ἡ μόνη μοντέρνα ἀπόπειρα» ποὺ γνωρίζει στὴ γλυπτική.

Αὐτὴ ἡ τόσο τολμηρὴ ἀπόπειρα δὲν εἶχε συνέχεια. Ποτὲ πιὰ ὁ Ντεγκὰ δὲν θὰ ἐκθέση ἀγαλματάκια ντυμένα μὲ ἀληθινὲς φουστίτσες. Ἦταν τόσο εὐαίσθητος στὶς κριτικές; Τὸν ἀποθάρρυνε ἡ ὑποδοχὴ τοῦ κοινοῦ; Πάντως τὸ πείραμα αὐτὸ δὲν ἀνανεώθηκε. Μερικὰ ἀγαλματάκια ντυμένα μὲ φουστίτσες θρυμματίστηκαν μέσα στὸ ἐργαστήρι του· κανένα δὲ σώθηκε· ἡ *Μικρὴ Χορεύτρια δεκατεσσάρων χρόνων* θὰ μείνη μοναδικὴ καὶ μέσα στὸ ἔργο του καὶ μέσα στὴ γαλλικὴ γλυπτική, ὅπου κατέχει τὴ θέση τοῦ ἀριστουργήματος ποὺ τόλμησε νὰ ἀψηφήση ὅλους τοὺς κανόνες καὶ τοὺς νόμους τῆς τεχνικῆς. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ὄνομά του θὰ μείνη δεμένο μέσα στὸ χρόνο μ' αὐτὴ τὴν κοπελίτσα ποὺ δὲν ἦταν οὔτε κὰν ὡραία, μὰ ποὺ βγῆκε ἐξιδανικευμένη ἀπὸ τὰ δάκτυλά του. Εἶναι γιὰ μᾶς ἡ ζωντανὴ μαρτυρία ἑνὸς καλλιτέχνη ποὺ, ἂν μποροῦμε νὰ τὸν χαρακτηρίσωμε σὰ μύστη τῆς φόρμας, δημιουργὸ τῆς κίνησης, ἐκτελεστὴ τοῦ στιγμιαίου, ὑπῆρξε πάνω ἀπ' ὅλα πολὺ ἀνθρώπινος, κι αὐτὸ συμβαίνει μιὰ φορὰ στὰ ἑκατὸ χρόνια μὲ τὶς μεγαλοφυΐες. Στὰ 1910, ὑποφέροντας κάθε μέρα περισσότερο ἀπὸ τὰ μάτια του ποὺ ὁλοένα ἐξασθενοῦσαν, φώναζε πονεμένα σ' ἕνα γράμμα στὸ φίλο του Ἀλέξη Ρουάρ: «Δὲν μπορῶ νὰ τελειώσω μὲ τὴν καταραμένη μου γλυπτική...»

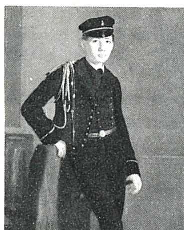
Ἂς μποροῦσε νὰ μάθη ὅτι αὐτὴ ἡ γλυπτική, τώρα «ἱερὴ» γιὰ μᾶς, δὲ θὰ τελειώση ποτέ.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:
Ε. ΤΟΥΛΟΥΠΑ

6



Οἱ πίνακες



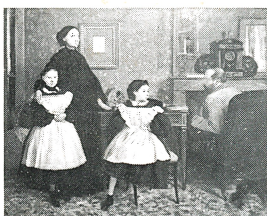
I. Ο ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΝΤΕ ΓΚΑ ΜΕ ΣΤΟΛΗ ΔΟΚΙΜΟΥ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΙΚΟΥ ΝΑΥΤΙΚΟΥ (1857 περίπου — 64 × 51 ἑκ.). *Οὐάσιγκτον, 'Εθνικὴ Πινακοθήκη, συλλογὴ Chester Dale.* — Πορτραῖτο τοῦ ἀδελφοῦ του. Στὴ νεοκλασικὴ σύνθεση, κληρονομιὰ τοῦ Ἔνγκρ, ὁ καλλιτέχνης προσθέτει λίγο ρομαντισμό, μὲ τὴν ἁπαλὴ μετάβαση τῶν τόνων καὶ τὴ στοχαστικὴ ἔκφραση τοῦ μοντέλου.



II. Ο Κος & Η Κα ΕΝΤΜΟΝ ΜΟΡΜΠΙΛΛΙ (1867 — 116 × 89 ἑκ.). *Βοστώνη, μὲ τὴν ἄδεια τοῦ Μουσείου Καλῶν Τεχνῶν.* Δωρεὰ R. Treat Paine. — Ἡ ἀδελφὴ τοῦ καλλιτέχνη καὶ ὁ γαμπρός του. Οἱ δυὸ μορφὲς προβάλλουν σ' ἕνα φωτεινὸ φόντο, ποὺ ἀναδεικνύει τὴν ἔνταση τῆς ἔκφρασης καὶ τονίζει τὴν ὠχρότητα τῶν προσώπων. Ἡ σύνθεση εἶναι αὐστηρὴ καὶ δυναμική.



III. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΤΖΙΟΒΑΝΝΙΝΑ ΜΠΕΛΛΕΛΙ (76 × 60 ἑκ.). *Ρώμη, συλλογὴ Gualino.* — Ἡ πληρέστερη ἀπὸ τὶς σπουδὲς γιὰ τὸ μεγάλο πορτραῖτο τῆς οἰκογένειας Μπελλέλι. Ὁ Ντεγκὰ σχεδίασε πολλὲς φορὲς τὶς ξαδέλφες του Τζιοβαννίνα καὶ Τζούλια. Ἡ σπουδὴ αὐτή, μὲ τὴ μόλις σκιτσαρισμένη μορφὴ δεξιά, εἶναι μιὰ ζωηρὴ ἐντύπωση μέσα στὸ μεταβαλλόμενο φῶς.



IV. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΜΠΕΛΛΕΛΙ (1859 — 200 × 253 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Τὸ καινούριο στοιχεῖο στὴ σύλληψη αὐτοῦ τοῦ πίνακα, ποὺ ἄρχισε νὰ τὸν ζωγραφίζη τὸ 1859, εἶναι ἡ ἰδέα τοῦ Ντεγκὰ νὰ παρουσιάση τοὺς ἀνθρώπους στὶς γνώριμες καὶ χαρακτηριστικές τους στάσεις καὶ νὰ δώση στὸ πρόσωπό τους «τὴν ἴδια ἔκφραση ὅπως καὶ στὸ κορμί τους».



V. Η ΟΡΤΑΝΣ ΒΑΛΠΕΝΣΟΝ ΣΕ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ (1869 — 75 × 113 ἑκ.). *Μιννεάπολις, 'Ινστιτοῦτο Τεχνῶν.* — Ὁ Ντεγκὰ πήγαινε συχνὰ στοῦ φίλου του Πὼλ Βαλπενσόν, γιοῦ τοῦ 'Εδουάρδου, ποὺ τὸν εἶχε παρουσιάσει στὸν Ἔνγκρ. Τὸ 1869, ὅταν ἔμενε στὸ σπίτι τους, ἔκανε τὸ πορτραῖτο τῆς 'Ορτάνς, ὅπου ὁ αὐθορμητισμὸς τῆς σιλουέτας ἰσορροπεῖ τὴ χρωματικὴ ποικιλία.



VI - VII. ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΗΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑ (1868 — 53 × 45 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Τὸ ἔργο οὐσιαστικὰ εἶναι τὸ πορτραῖτο τοῦ μουσικοῦ Ντεζιρὲ Ντεώ, ποὺ ἄνοιξε τὸν κόσμο τῆς Ὄπερας γιὰ τὸν Ντεγκά, καὶ γίνεται, ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ σύνθεση, κυρίαρχη ἀναπόληση ἑνὸς κόσμου αἰχμαλωτισμένου μέσα στὸ δυναμισμό του. Παρουσιάζει ἕνα θέαμα μέσα σ' ἕνα ἄλλο θέαμα.



VIII. Η ΑΓΟΡΑ ΜΠΑΜΠΑΚΙΟΥ ΣΤΗ ΝΕΑ ΟΡΛΕΑΝΗ (1873 — 74 × 92 ἑκ.). *Πώ, Πυρηναῖα, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Στὸ γραφεῖο του ὁ θεῖος Μάσσον ἐξετάζει δείγματα ἀπὸ μπαμπάκι, ὁ ἀδελφός του ὁ Ρενὲ εἶναι βυθισμένος στὴν ἐφημερίδα καὶ ὁ 'Αχιλλέας στηρίζεται στὴ θυρίδα. Ὁ ταμίας ἐλέγχει τὸ βιβλίο τῶν λογαριασμῶν, οἱ ἀγοραστὲς συζητοῦν μεταξύ τους.



IX. ΣΤΙΣ ΚΟΥΡΣΕΣ ('Ερασιτέχνες τζόκεϋ κοντὰ σ' ἕνα ἁμάξι) (1877 - 1880 — 66 × 82 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Τὸ θέμα μὲ τὶς κοῦρσες τῶν ἀλόγων ἐνδιαφέρει πολὺ τὸν Ντεγκὰ καὶ τὸ ἐπαναλαμβάνει συχνά. Τὸ ξαναδουλεύει σὲ διάφορες στιγμές, μὲ διάφορες τεχνικές, σύμφωνα μὲ ἀντιλήψεις ὅλο καὶ πιὸ τολμηρὲς καὶ ἀσύμμετρες, γιὰ νὰ δώση περισσότερο δυναμισμὸ στὴ σύνθεση.



X. ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΧΤΕΝΙΖΟΝΤΑΙ (1875-1876 — 31 × 45 ἑκ.). *Οὐάσιγκτον, συλλογὴ Phillips.* — Ἡ ζωγραφικὴ μὲ βάση τὸ νέφτι διαλύει τὸ χρῶμα καὶ δίνει μιὰ ἐντύπωση λιγότερο λιπαρὴ ἀπὸ τὸ παστέλ. Παρ' ὅλο ποὺ χρησιμοποίησε νέφτι, ὁ Ντεγκὰ ἔφτιαξε αὐτὸ τὸ ἔργο ἐπάνω σὲ χαρτὶ (1875 - 76). Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἔχει τὸ πλεονέκτημα νὰ δυναμώνη τὴν ἐντύπωση τῆς κίνησης.



XI. ΤΟ ΑΨΕΝΤΙ (1876 — 92 × 68 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Οἱ γιαπωνέζικες στάμπες ἐπηρέασαν τὸν Ντεγκὰ καὶ τὸν Μανέ, καθὼς καὶ πολλοὺς ἄλλους ζωγράφους, ἰδιαίτερα στὴ διάρθρωση τῶν ἐπιπέδων. Ὁ Ντεγκὰ τὶς χρησιμοποίησε κυρίως σ' αὐτὸ τὸ περίφημο «κομμάτι ζωῆς». Οἱ γωνίες, σὰν ἀπὸ θεατρικὸ σκηνικό, θυμίζουν τὰ ἐσωτερικὰ τῆς ὀλλανδικῆς τέχνης τοῦ 18ου αἰώνα.



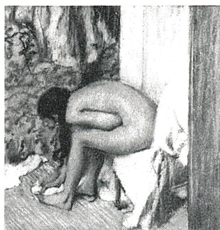
XII. Η ΔΟΚΙΜΗ (1877 περίπου — 66 × 100 ἑκ.). *Γλασκώβη, Πινακοθήκη Τέχνης, συλλογὴ τοῦ Sir William Burrell.* — Τὸ παραδοσιακὸ ἀκόμα πλαισίωμα τοῦ πρώτου *Φουαγιὲ τοῦ Χοροῦ* τοῦ 1872 παραχωρεῖ τὴ θέση του στὴν προοπτικὴ ποὺ ὑποβάλλουν οἱ παλμοὶ τοῦ φωτός. Ἡ ἐναλλαγὴ τῶν στάσεων καὶ τῶν κινήσεων γεμίζει τὴ σκηνὴ ζωντάνια καὶ δυναμισμό.



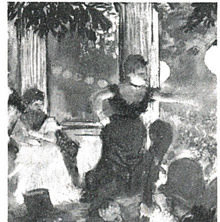
XIII. ΔΟΚΙΜΗ ΜΠΑΛΕΤΟΥ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ (γύρω στὰ 1878 - 1879 — 53 × 71 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο Τέχνης, συλλογὴ Havemeyer.* — 'Απὸ τὰ μαθήματα χοροῦ ὁ Ντεγκὰ περνάει στὴν ἴδια τὴ σκηνή. Παρουσιάζει πότε τὴ δοκιμὴ ἑνὸς μπαλέτου στὴ σκηνή, πότε τὴν ἴδια τὴν παράσταση, ἀκόμα καὶ τὸ τέλος της, τὶς ὑποκλίσεις τῶν χορευτριῶν.



XIV - XV. ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ (γύρω στὰ 1880 — 56 × 40 ἑκ.). *Σικάγο, 'Ινστιτοῦτο Τέχνης, συλλογὴ Potter Palmer.* — Τὸ παστὲλ ἐπιτρέπει στὸν Ντεγκὰ νὰ ἀποδώση τὴν τυπικὴ ἁπαλότητα τοῦ ρομαντικοῦ μπαλέτου. Διαγράφει ἀδρὰ τὸ περίγραμμα τοῦ σχεδίου γιὰ νὰ ἑρμηνεύση καλύτερα τὴν ἐφήμερη χάρη τῶν ἀφύσικων στάσεων, ποὺ τὸ κοινὸ τὶς νομίζει εὔκολες καὶ φυσικές.



XVI. ΤΟ ΛΟΥΤΡΟ: ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΣΚΟΥΠΙΖΕΙ ΤΑ ΠΟΔΙΑ ΤΗΣ. *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Τὸ θέμα τῶν γυναικῶν, ὅπως τὶς συλλαμβάνει τὴν ὥρα τῆς προσωπικῆς τους τουαλέτας ἢ μετά, συνδέεται μὲ τὴν παλιὰ παράδοση τῶν γυμνῶν ἢ πλησιάζει τὴν ὀπτικὴ τοῦ Ρενουάρ. Τὸ σχέδιο τοῦ Ντεγκὰ ἔχει γίνει πιὸ νευρικὸ στὴ γραμμή του, ἀλλὰ ὁ χρωματισμὸς εἶναι ἡδονικός.



XVII. ΤΟ ΚΑΦΕ-ΚΟΝΣΕΡ ΤΩΝ ΑΜΠΑΣΣΑΝΤΕΡ (1876 - 1877 — 37 × 27 ἑκ.). *Λυών, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Ὁ πίνακας αὐτὸς εἶναι μιὰ συναρπαστικὴ ὄψη τῶν παρισινῶν θεαμάτων. Ὁ Ντεγκὰ ἔκανε πρῶτα μιὰ μονοτυπία, ἔπειτα ξαναδούλεψε τὸ θέμα σὲ παστὲλ προσθέτοντας ζωηροὺς χρωματικοὺς τόνους ποὺ κυριαρχοῦν στὸ ἡμίφως, ἀπ' ὅπου προβάλλει ἡ τραγουδίστρια.









V













X




Degas

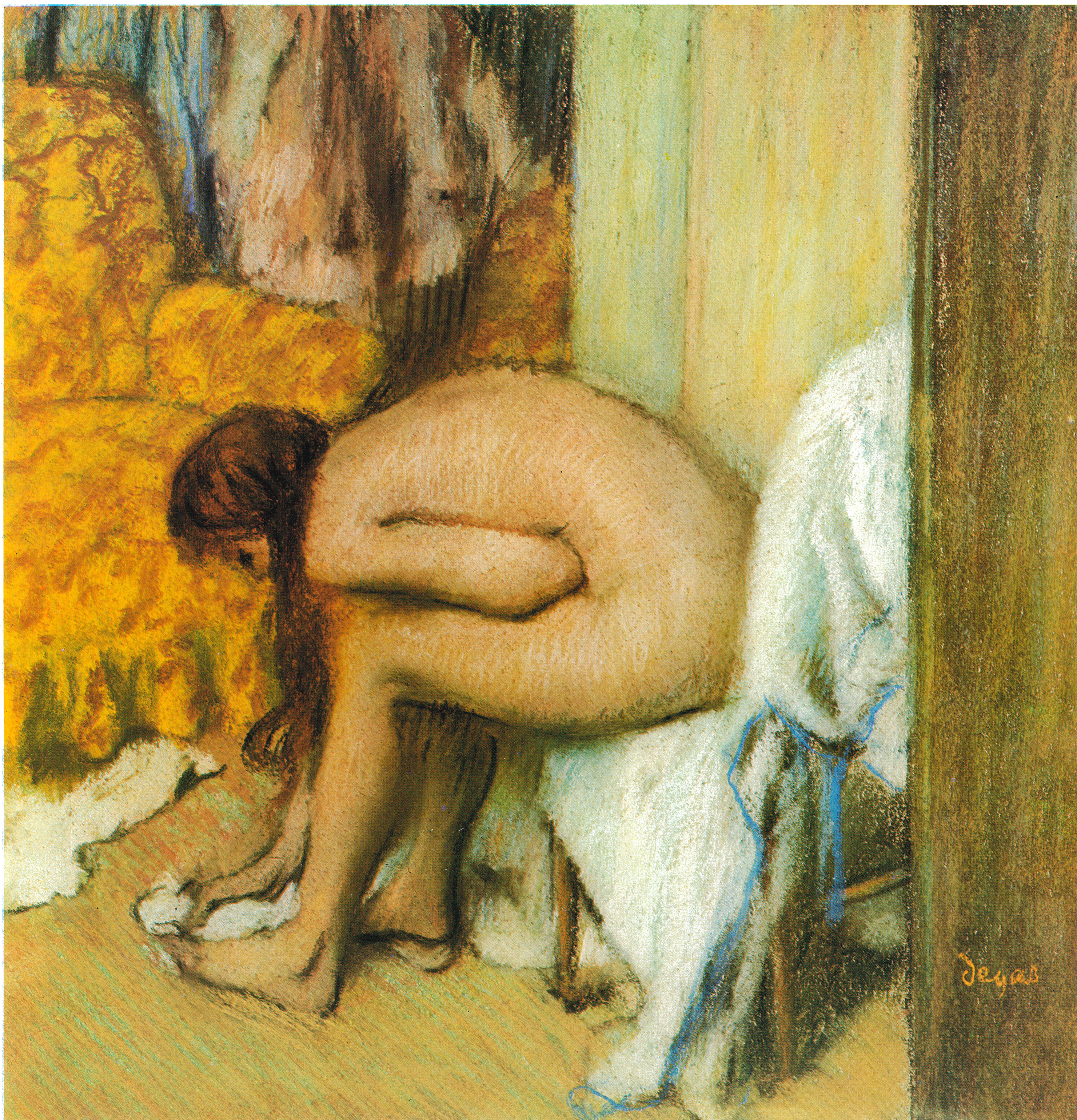











Degas

Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα παρόμοιο ἔργο ἐσημείωσε τέτοια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία ὅπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Ἔγιναν κυριολεκτικὰ ἀνάρπαστα τὰ πρῶτα τεύχη. Γιὰ ὅσους δὲν ἐπρόφθασαν νὰ τὰ ἀποκτήσουν, τοὺς γνωρίζομεν ὅτι τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλοὺζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν θὰ ξανατυπωθοῦν πολὺ σύντομα καὶ θὰ κυκλοφορήσουν στὶς 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	**Ρέμπραντ**
Μαντένια	**Γκόγια**
Μποττιτσέλλι	**Νταβὶντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Ντελακρουὰ**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Ντωμιὲ**
Ντύρερ	**Βὰν Γκὸγκ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ροῦμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἕτοιμος, βιβλιοδετημένος, καὶ μπορεῖτε νὰ τὸν βρῆτε στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ κατὰ τόπους πρακτορεῖα ἐφημερίδων.

Ἡ ἐπεξεργασία ἔγινε μὲ ἠλεκτρονικὰ μηχανήματα, ποὺ ἔφερε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἡ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐπαναστατικὰ χαμηλὴ τιμή του καὶ τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἕνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἕνα ἐφόδιο, γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.